ÉTUDE MUSICOLOGIQUE DE « FRAÑSEZAÑ »



Je suis tombé amoureux de la musique bretonne quand, dans ma toute première adolescence quelque part au Proche-Orient (à Beyrouth), j'ai écouté stupéfait et pour la première fois le disque d'Alan Stivell en concert à l'Olympia[1]. La Bretagne était alors en plein « revivalisme » post-soixante-huitard, mais je n'en avais fichtre aucune idée, et il était rafraîchissant, pour l'ultra-provincial que j'étais, de savoir que la chanson « française » ne se réduisait pas aux deux B (Brel et Brassens). Quelque quinze années plus tard, ça a été pour moi, de mon ancrage parisien à l'époque, la période de découverte des festoù-noz et festoù-deiz, que ce soit à la Mission Bretonne à Paris ou quand, en compagnie de compères du cru, j'effectuais le tour des festivals « revivalistes ». J'étais cependant loin encore des racines du chant breton tel qu'avaient déjà commencé à le reproduire certains « jeunes » chanteurs (qui sont devenus les piliers de la musique bretonne d'aujourd'hui), et tel que nous le retrouvons sur les disques édités par les maisons de disques bretonnes, comme celui-ci consacré à Mme Bertrand.

Quelles sont les raisons de cet amour pour la Bretagne, plus particulièrement pour sa musique ? À part le fait que tout Breton aime bien voir louer son pays natal et ses traditions, ce que je ne vais pas faire ici, l'identité bretonne à l'époque, particulièrement dans le domaine du chant, se cherchait notamment à travers un retour aux sources (l'écoute des anciens, directe ou en passant par les collectages conservés par différents individus ou organismes culturels), un désir de légitimation (on va visiter les vieux sonneurs – et on le fait savoir – et on s'affiche avec eux dans les festoù-noz et les festoù-deiz), ainsi qu'en essayant, surtout, de se libérer des contraintes du tempérament égal et de la musique harmonisée (et de l'influence de la musique d'église, etc.). Par une sorte de coïncidence heureuse, cette démarche rejoignait la mienne en direction des musiques arabes et à la recherche d'une identité culturelle perdue : je n'ai pas recouvré, de mon côté, cette identité perdue, mais j'ai trouvé en Bretagne un océan de traditions conservées ou revisitées, des chanteurs à la recherche d'authenticité et qui parvenaient à la faire revivre quasi quotidiennement, des musiciens exigeants – avant tout et surtout – avec eux-mêmes et avec leur musique. C'est là que, avec l'aide de ces chanteurs et sonneurs du cru, parfois eux-mêmes chercheurs, comme Erik Marchand, Yves Berthou, Patrick Molard, Jorj Botuha, Youenn Le Bihan et bien d'autres, musiciens ou simples amoureux de la musique bretonne (et que je m'excuse de ne pas pouvoir tous citer ici), j'ai appris à apprécier les chants, entre autres, de Jean Le Meut et des sœurs Goadeg, ou encore la musique de sonneurs comme les frères Le Gall, Gus Salaün et bien d'autres.

1. Réédité en CD en 1988 (FDM 36191-2).



Amine Beyhom, auteur de cet article, jouant du 'ûd électro-acoustique dans son studio à Beyrouth en 2003.

C'est encore avec ces chanteurs, musiciens et militants culturels, souvent à travers des discussions passionnées sur les particularités du chant breton et la manière de le décrire ou de l'analyser, que j'ai pris connaissance des écrits de Polig Monjarret et de ses recherches, continuant une tradition bien établie déjà au temps du *Barzaz-Breiz*, et poursuivie depuis par divers chercheurs et musicologues, de Bretagne ou d'ailleurs.

Quelles sont donc les particularités de cette musique (bretonne) qui suscitent toujours débats et mises au point au sein de ce Landerneau ? Elles sont (très) nombreuses, et nous n'aurons pas la place de les exposer ici : je me contenterai d'aborder, très brièvement et sur un exemple précis, certaines particularités modales

et intonationnelles du chant de Mme Bertrand ; et qui parle de modalité parle généralement d'échelles[1], et qui parle d'échelles a toujours en pensée le tempérament, égal ou non, auquel se conforment éventuellement ces échelles. Il est temps pour nous d'ouvrir ici une petite parenthèse pour définir ces termes, et situer leurs enjeux pour la musique bretonne.

***

Le système tempéré égal en demi-tons s'est imposé très progressivement à partir du XVIe siècle et est devenu prédominant en musique occidentale à partir du XIXe. Son ascension a accompagné (et a été confortée par) celle de l'instrument piano dont les touches permettent de reproduire successivement les douze demi-tons de cette gamme tempérée égale[2]. Un tempérament étant avant tout une manière de forcer les notes et les intervalles musicaux (entre les dernières) à prendre des positions ou des valeurs prédéterminées, ce terme ne peut s'appliquer que pour des instruments dont les hauteurs des notes émises sont fixes, tels le piano (déjà cité) ou encore un instrument à cordes avec manche fretté comme la guitare ou le *sâz* turc ; quand les intervalles entre les frettes successives sont égaux,[3] par exemple le demi-ton de la guitare occidentale commune, le tempérament utilisé est appelé tempérament *égal*. Si les intervalles sont fixes, mais inégaux entre eux pour les frettes successives, le tempérament qui résulte du frettage est appelé *inégal* : certains instruments comme le *sâz* turc permettent de modifier l'emplacement des frettes (en fait des ligatures sur le manche) et sont des instruments à tempérament *variable*, généralement inégal[4].

La voix « nue » (sans accompagnement mélodique – ou polyphonique[5] – instrumental) n'est pas limitée par le tempérament : elle est libre de choisir les intervalles (et la hauteur des notes) qu'elle utilise, de les modifier

1. J'utilise le terme, ici, dans le sens de succession de degrés caractéristiques de la mélodie ; le terme échelle est à différencier de celui de « gamme », qui pourrait correspondre à « ensemble des notes permises par un tempérament », ce concept étant très proche de celui de l'« échelle générale » employé en musicologie du *maqâm*. Ces questions sont très techniques et le lecteur pourra se reporter à l'article « Mode » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, Oxford, Oxford University Press, 2001.
2. Les douze demi-tons d'un piano ne sont pas exactement égaux entre eux, ni même nécessairement égaux, par exemple entre *mi* et *fa*, d'une octave à l'autre : les différences sont cependant tellement minimes qu'il est légitime de considérer le piano occidental comme un instrument tempéré « égal ».
3. Et que l'accordage des différentes cordes correspond à des positions cohérentes avec le tempérament utilisé.
4. Mais cet instrument peut être fretté de manière à reproduire un tempérament égal si c'est souhaité par le musicien.
5. La polyphonie est, très schématiquement, la superposition de plusieurs lignes mélodiques ; une de ses subdivisions est l'harmonie occidentale classique.

selon l'esthétique du chanteur ou selon les inflexions traditionnelles. Il a été constaté[1], de manière générale, que les chants traditionnels bretons ne se conforment pas au tempérament égal et que ce phénomène persiste jusqu'à aujourd'hui en Bretagne. Le chant de Mme Bertrand est typique de ce point de vue, cette chanteuse employant un grand nombre de techniques intonationnelles consistant à modifier, de manière très maîtrisée mais avec des variations subtiles d'un couplet à l'autre, les intervalles qu'elle utilise. Je me propose de montrer, sur l'exemple de Frañsezañ (plage n°16), comment une analyse rapide peut permettre de mieux comprendre ces techniques et, éventuellement, de les appliquer pour une re-création du chant ou encore pour des interprétations néo-traditionnelles.

Je débuterai par un petit récapitulatif de la manière dont j'ai eu connaissance de ce chant et de certaines particularités dans les techniques appliquées par Mme Bertrand : pendant une séance d'écoute organisée par Yves Berthou, à Trédudon-le-Moine, le 9 décembre 2003, et en essayant de reproduire la mélodie sur mon synthétiseur-arrangeur permettant de varier les hauteurs et le diapason, nous nous sommes rendu compte (Yves et moi-même) que certaines parties du chant ne pouvaient tout simplement pas être rapportées à une échelle tempérée régulière, et que le chant de Mme Bertrand semblait reproduire de manière systématique (et entre autres) une variation que nous avions approximativement quantifiée (à l'« oreille ») à une trentaine de cents[2] entre deux notes clefs du chant. Une analyse préalable de la structure du chant permet de constater qu'il est formé de 29 couplets successifs, chacun durant 18 secondes environ, et dont une notation possible est reproduite en figure n°1.

Le couplet est divisé en quatre parties, débutant rapidement mais avec une décélération du tempo avec le temps : la chanteuse s'arrête sur la fin de la troisième partie, soit brusquement (voir figure n°2 – à gauche) soit en allongeant la note *mi* (même figure – à droite) qui est la deuxième (en montant) de l'échelle de *ré*, ou *ré mi fa sol la si do ré* (octave).

1. Notamment par Polig Monjarret dans *Tonioù Breiz-Izel, Musique populaire de Basse-Bretagne*, éd. Bodadeg ar Sonerion, Rennes, 1984, et René Abjean dans son livre de 1975 sur *La musique bretonne*, édité par Jos Le Doaré à Châteaulin.
2. Le cent est une unité de mesure des intervalles égal au centième d'un demi-ton tempéré : 100 cents vaudront par conséquent un demi-ton tempéré, 200 cents un ton tempéré, etc., et 1200 cents correspondent à une octave, c'est-à-dire à l'intervalle entre une note et la même à l'octave supérieure ou inférieure (sur le clavier d'un piano, on monte ou on descend de sept touches blanches) ; 30 cents correspondent à un peu plus de la moitié d'un quart de ton (ce dernier, quand il est « exact » ou tempéré, vaut 50 cents).

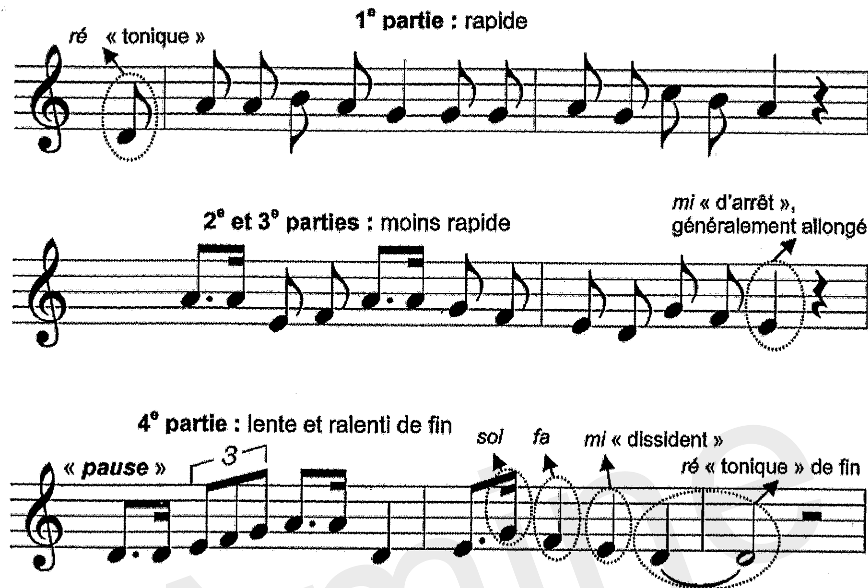


Figure n°1 : notation standardisée d'un couplet de Frañsezañ par Mme Bertrand, ramenée (transposée) sur une tonique ré pour faciliter la lecture et l'analyse[1]*.*

1. Une transcription en hauteurs absolues donne le si pour tonique (approximative) : les intervalles utilisés dans ce chant correspondant (toujours approximativement) à une échelle de *ré*, j'ai préféré faire figurer une notation avec cette tonique (degré de repos, vers lequel revient généralement le chanteur à la fin du couplet).

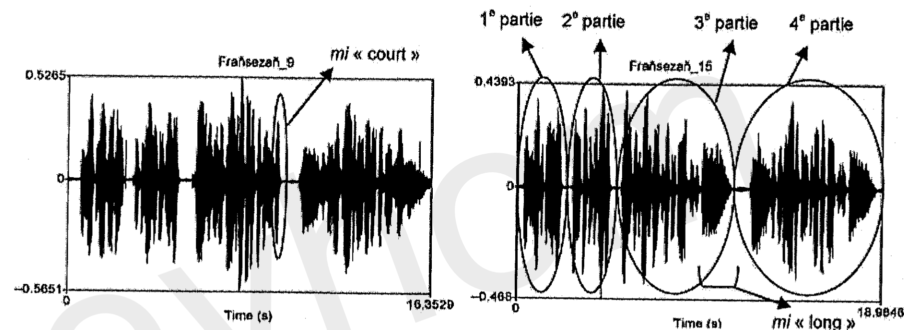
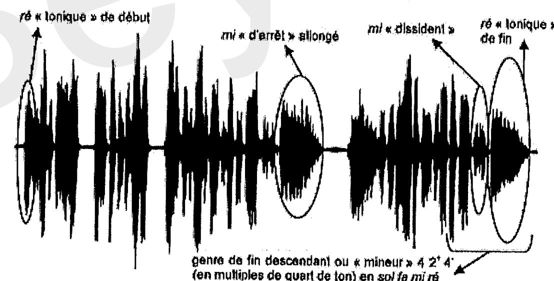


Figure 2 : sonagrammes annotés des 9e et 15e couplets de Frañsezañ (logiciel Praat)[1]*.*



La différence la plus frappante (et que nous avions constatée avec Yves) est celle entre le mi *« d'arrêt » (au milieu ci-contre), et le* mi *« dissident » en descente finale qui est toujours chanté plus bas que le premier.*

Figure 3 : sonagramme annoté du 15e couplet de Frañsezañ

Ce deuxième *mi* se trouve au sein du tétracorde (ensemble de 4 notes successives dans l'échelle) descendant *sol fa mi* (?) *ré*, ce qui a tendance à rapprocher sa structure, qui correspond à 1 ton (entre *sol* et *fa*)

1. Les temps sur la plage sont de 3(minutes):06(secondes) à 3:22 (9e couplet) et de 4:52 à 5:11 (15e couplet). Les nombres « 4 2+ 4– » sur la figure suivante (n°3) indiquent la grandeur, en nombre de quarts de ton, des 3 derniers intervalles en descente (2+ : un peu plus grand qu'un demi-ton ; 4– : un peu plus petit qu'un ton).

+ 1/2 ton (entre *fa* et *mi*) + 1 ton (entre *mi* et *ré*) de celle d'un tétracorde *bayât*, très commun en musiques non tempérées du bassin méditerranéen, et dont la composition intervallique interne est (théoriquement et en descente) 1 ton (entre *sol* et *fa)* + 3/4 de ton (entre *fa* et *mi*demi-bémol)[1] + 3/4 de ton (entre *mi*demi-bémol et *ré*), ou 4 3 3 (en descente) en multiples (théoriques) du quart de ton (ou 4 quarts de ton + 3 quarts de ton + 3 quarts de ton).

Une analyse plus détaillée de ce *mi* en descente finale (par rapport au *mi* « d'arrêt » en fin de 3e partie de couplet) permet de dégager trois schémas principaux de décalage, reproduits[2] en figure n°4 : le schéma prédominant de *glissando* fluctuant et descendant vers la tonique (*ré*), que j'ai appelé *glissando descendant simple* (au centre de la figure) ; un autre schéma apparaît moins fréquemment (*abaissement simple de la note* – en haut sur la figure), dans lequel le second degré est abaissé régulièrement d'une valeur approximativement égale à 30 cents. Le troisième schéma consiste en une attaque « basse » de la note avec montée brusque (ici en deux temps) au-dessus de la valeur théorique du *mi* tempéré, et stabilisation sur une hauteur plus basse que les précédentes (proche du *mi*demi-bémol).

1. Le mi demi-bémol est un *mi* qui est plus bas approximativement d'un quart de ton qu'un *mi* « ordinaire » (tempéré égal).
2. Sous forme de tonagrammes, ou graphiques de l'évolution de la fondamentale (ici de la note principale chantée) avec le temps.

Musicologue libanais spécialisé en musiques arabo-turco-persanes et en musiques traditionnelles européennes, ex-enseignant à l'université des Pères Antonins et à l'université libanaise de Beyrouth, chercheur associé au CRLM de la Sorbonne-Paris-IV, où il dirige des séminaires de mesures d'intervalles (ce serait trop long de citer ici toutes ses activités), musicien, auteur de très nombreux articles, Amine Beyhom prépare actuellement un important ouvrage sur les théories arabes de l'échelle. Sur cette photo, on le voit faire un exposé à la Sorbonne en mars 2008.



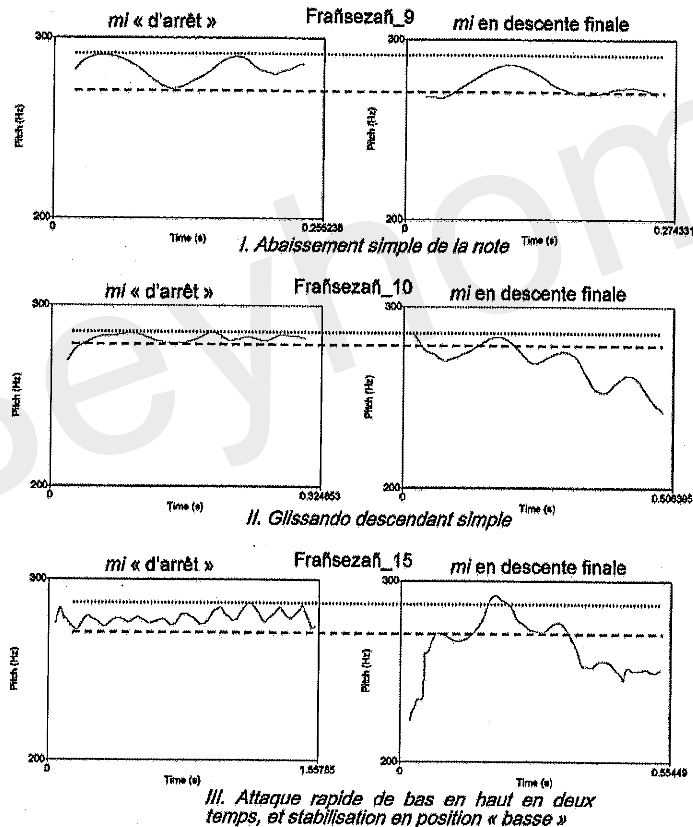


Figure 4 : 3 techniques de chant du degré mi, en descente (à droite) par rapport au mi en « arrêt » (à gauche) - logiciel Praat.

Enfin, la tendance certaine de Mme Bertrand à remonter légèrement sur le *mi* d'arrêt (voir le tonagramme du 15e couplet, figure n°4 - gauche) est comparable à sa technique de remontée, très régulière, sur la tonique (*ré*) finale, telle celle du 5e couplet (figure n°5). Ces techniques (entre autres) sont utilisées régulièrement par Josée Bertrand, et une étude statistique permet de montrer qu'elles sont intentionnelles, avec une probabilité de 99 %[1].

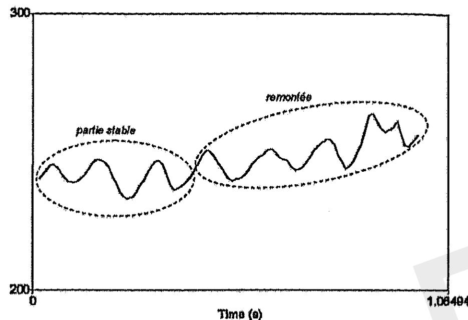


Figure 5 : exemple de remontée de la tonique en fin du 5e couplet[2].

Ceci veut tout simplement dire que ces techniques sont une partie intégrante de la tradition, et que les ramener à une structure tempérée égale[3] dénature l'essence même du chant breton : la liberté d'expression du chanteur au sein de la tradition.

***

Certaines des techniques exposées ici sont peut-être particulières à Mme Bertrand, et d'autres probablement communes avec d'autres chanteurs du terroir[4] ; un grand nombre d'analyses est nécessaire avant de conclure sur ce sujet. Mais la tendance actuelle en musique bretonne « moderne » serait d'intégrer ces chants traditionnels dans une structure musicale inspirée des formations de jazz ou encore de la musique classique (musique de *bagadoù*, par exemple). Le chant non tempéré n'est pas incompatible avec un accompagnement musical : l'exemple des musiques traditionnelles[1] dans le monde est là pour le prouver – le résultat de cet accompagnement est généralement l'hétérophonie, dans laquelle plusieurs voix et/ou instruments jouent des notes et des intervalles légèrement différents, avec parfois des petits décalages temporels (les mêmes notes sont jouées – ou chantées – par différents musiciens à des instants légèrement différents). Cette hétérophonie, considérée comme un trait esthétique important dans certaines musiques du monde, existe déjà pour la musique bretonne dans les performances des sonneurs traditionnels (qui en ont toutes les caractéristiques) ; étendue à des formations « modernes » comme les *bagadoù*, elle peut être un facteur supplémentaire de richesse de la musique, et constituer une voie d'exploration alternative pour ce genre de formations dans les décennies à venir, qui leur permettrait, tout en élargissant le champ d'expression des performeurs, de conserver et de promouvoir ces techniques intonationnelles si riches et si particulières. En effet, unité ne veut pas nécessairement dire uniformité...

1. Cette réflexion est issue d'une étude statistique détaillée sur les différences de hauteurs entre le *mi* « d'arrêt » et le mi descendant de fin : le développement (technique) de ce sujet nous prendrait un nombre de pages par trop considérable.
2. Entre 2:05 4/10e et 2:05 1/10e sur la piste n°16 ; les temps pour les extraits de *mi*(s), « en arrêt » ou en descente, sont (au dixième de seconde près) les suivants : 9e couplet – de 3:14 7/10es à 3:15 1/10e et de 3:20 1/10e à 3:20 5/10es ; 10e couplet – de 3:31 à 3:31 3/10es et de 3:37 à 3:37 5/10es ; 15e couplet – de 5:01 2/10es à 5:02 8/10es et de 5:08 2/10es à 5:08 8/10es.
3. Ou encore négliger les variations, subtiles ou accentuées, du tempo.
4. Notamment l'abaissement du deuxième degré (le *mi*) en descente pour les chants en échelle de *ré* (ceci ressort d'analyses que j'ai effectuées sur des enregistrements d'autres chanteurs bretons).

***

Pour en revenir au chant de Mme Bertrand et de ses consœurs et confrères, il n'y a pas de meilleure conclusion à ces analyses que les réflexions d'un René Abjean en 1975 : « *Lorsqu'on entend des chanteuses comme les sœurs Goadeg, de Carhaix, on peut se demander en toute bonne foi si elles chantent juste. On aura en effet tendance à juger comme juste ce qui est conforme à une musique répandue chaque jour et chaque nuit à force de haut-parleurs, radios, transistors et autres. Mais quand le défaut à la gamme tempérée*[2] *tombe toujours au même endroit et de la même façon, il est permis de douter..., et de rêver par quel miracle certaines oreilles pourtant sensibles ont pu jusqu'à ce jour être préservées de la règle uniformisante* »[3].

Nous rêverons donc, avec cet auteur, qu'un jour le répertoire chanté de la musique bretonne sera étudié et analysé dans toute sa richesse intonationnelle, et que les échelles particulières de cette musique seront classées en un système cohérent et comparées aux échelles d'autres musiques dans le monde, ce qui permettra de mieux en comprendre les spécificités et, espérons-le, de mieux la pratiquer et la transmettre.

Amine Beyhom

1. Par exemple les musiques du *maqâm* (arabes, turques, iraniennes, etc.) ou encore les polyphonies traditionnelles vocales ou instrumentales, notamment dans *Polyphonies des îles Salomon*, 1990, Harmonia Mundi LDX 274 663.
2. Abjean a en vue ici la gamme tempérée *égale*.
3. Dans le livre cité précédemment, p. 6-7.